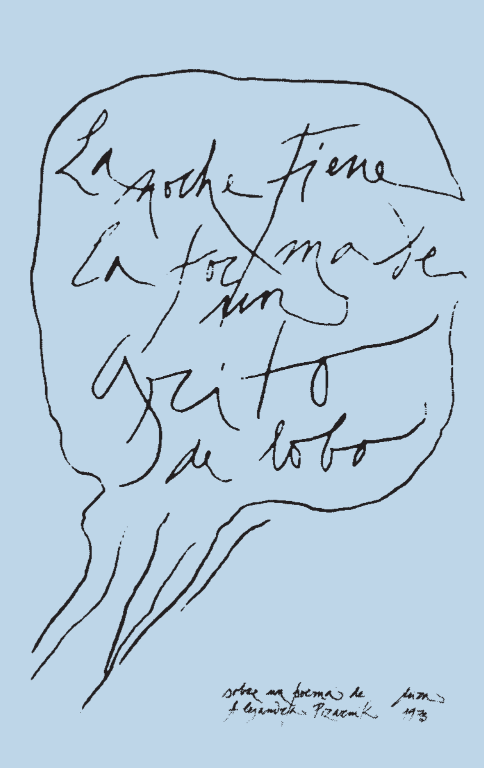
Historia de la literatura argentina

62 La literatura después de las vanguardias II

Ricardo Piglia
Juan José Saer
Antonio Di Benedetto
Luis Gusmán
Alberto Laiseca
Liliana Heker



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



No tiene nombre (1978);
acrílico de Luis Felipe Noé

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

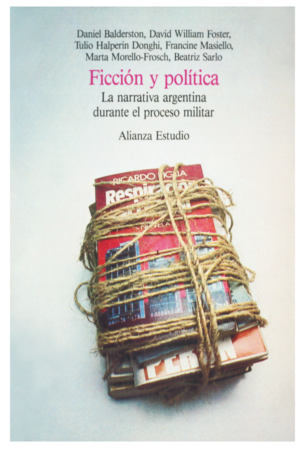
ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Dibujo en lápiz del artista Ernesto Deira, basado en un poema de Alejandra Pizarnik. Allí se lee: “La noche tiene la forma de un grito de lobo”

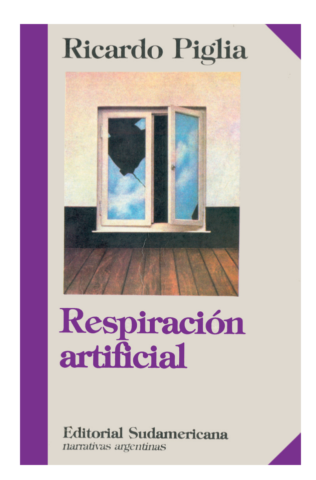
La literatura después de las vanguardias II

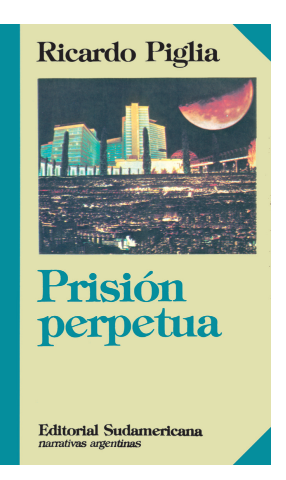
La Argentina en pedazos

"La lengua fascista es la lengua xenófoba y discriminatoria, la lengua ejecutora y la lengua del mandato, la lengua de la orden, por lo tanto, de la súplica en el otro, la lengua como orden del sentido y como orden del sentimiento. Qué oponer a la lengua fascista sino la violencia de los lenguajes extralimitados", reflexiona Nicolás Rosa al revisar las lenguas representadas, entre otros textos, en obras de 1983: la oficial del poder en *Kalpa imperial* de Gorodischer; la soez que sostiene un imperio en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini o la que, en *El entenado* de Saer, un conquistador conquistado indaga arqueológicamente en el viejo imperio español que fue América. La preocupación por el lenguaje no es vana sutileza en tiempos autoritarios, ni para los que intentan imponer versiones monológicas de la realidad ni para los que resisten ese poder que se pretende unívoco. Un emergente de esa preocupación, en Argentina, fue la revista *Literal* (1973-1977), que fundaron los psicoanalistas y escritores Luis Gusmán y Germán García. En ella colaboraron Ricardo Zelarrayán, el poeta que asevera que para él la única realidad es el lenguaje, y O. Lamborghini quien, con textos como *El fiord*, inspira uno emblemático del período del Proceso: *El frasquito* de Gusmán, censurado entre 1977 y 1983. La crítica psicoanalítica que estudiaba a Lacan en grupos que dirigía Oscar Masotta, asociada a veces a la marxista que se había expulsado de los espacios universitarios, ahondaba en los deseos que suspendía la política autoritaria, mientras desde otros sectores se los acusaba de evadir la realidad sangrienta. "Ojalá el lacanismo estudioso y analizante hubiera tenido la capacidad de sustraer cuerpos a la muerte", rebate todavía María Moreno. Estar fuera del país o dentro de él, posición que en cierta medida podía equipararse al estar al alcance de la persecución y la muerte, fue asociado a distintas estrategias de narrar lo que sucedía en Argentina: en el exterior, en el exilio, se expandía la posibilidad de la literatura testimonial, de la denuncia sin ambages; bajo la sombra de las dictaduras sudamericanas, la literatura recurría al mensaje críptico, a la disolución de la referencia precisa y de las narraciones realistas. Los relatos que aspiraban a contar la "verdad de la historia" se fragmentaban en anécdotas que parecían inconexas o delirantes, yuxtaponían versiones contradictorias de los hechos, dificultaban su comprensión con oscuridades, mezclaban variedades de lengua y géneros literarios: así procedieron *Respiración artificial* de Piglia y *En el corazón de junio* de Gusmán, ambas ganadoras del premio Boris Vian, alternativa de los premios oficiales. Algunos de los que se habían quedado en la patria intentaban reconectar con el público argentino a los que, de distintas maneras, habían sido expulsados, pero la comunicación se dificultaba. Por ejemplo, cuando la revista *Actualidad en el arte* difundió, desde 1982, reportajes realizados a creadores argentinos, y se propuso hacer uno a Antonio Di Benedetto, que se había marchado a Europa después de haber sido "chupado" durante un año, el novelista desistió de la invitación y preguntó a Daniel Parcero, el frustrado entrevistador: "¿A quién le puede importar lo que yo diga o piense, en ninguna parte, y menos entre mis compatriotas?". Escribir discursos en los que se escucharan muchas voces, aunque ambiguas o confusas, fue una compleja posibilidad de comunicación que se mantuvo hasta que la literalidad de los testimonios de las víctimas se pudo escuchar abiertamente en el juicio a las Juntas y leer en el *Nunca más*. Entonces, escritores como Gusmán se propusieron "no abandonar el relato lineal al enemigo" y siguen cuidando la memoria en estilos menos crípticos y elusivos. La mortalidad de palabras como las de la *Carta a la Junta* de Walsh se difumina en una democracia que busca asentarse sin olvidos.



Tapa de *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*





Tapas de *Respiración artificial* y *Prisión perpetua,* de Ricardo Piglia

Equilibrio sobre alambre de púas

"¿Hay una historia? Si hay una historia empieza (...) en abril de 1976". Así abre Ricardo Piglia (Adrogué, 1940) su novela *Respiración artificial* (1980). Desde estas primeras líneas, autoriza una lectura del texto en función del inicio del Proceso. Antes, había publicado dos libros de relatos: *La invasión* (1967), donde se halla la génesis de Emilio Renzi, personaje recurrente en su obra, especie de alter ego del autor, y *Nombre falso* (1975), en la línea del policial negro, donde se propone la causa de la violencia argentina como el enigma criminal a develar. Después vendría *Prisión perpetua* (1988), serie de relatos que combinan el diario, el policial duro, la novela histórica, la "alta" literatura y la cultura popular, la oralidad y la escritura, la autobiografía. En ellos, insiste sobre su revisión de la historia desde una perspectiva marginal –por ejemplo, la del asesino de Urquiza– y sobre sus preferencias literarias –"Homenaje a Roberto Arlt" o "Notas sobre Macedonio en un Diario". De 1992 es *La ciudad ausente*, novela-máquina macedoniana productora de relatos, y de 1997, *Plata quemada*, basada en una crónica policial. Sin embargo, es *Respiración artificial* su obra consagratoria, núcleo condensador de sus relatos previos y posteriores, y disparador de sus intereses teóricos. La novela está dedicada a dos desaparecidos cuya militancia es admitida como clave para la comprensión de lo real: "A Elías y a Rubén que me ayudaron a conocer la verdad de la historia". La primera parte del relato está encabezada por un epígrafe de Eliot: ("Tuvimos la experiencia pero perdimos su sentido; el acceso al sentido restaura la experiencia"). La novela se propone entender, a través de las recurrencias históricas, el horror de las vivencias del presente en que se escribe. La segunda parte se titula "Descartes", en un homenaje sarcástico al fundador de la individualista razón occidental que ha conducido al hombre al exterminio de la propia especie. El joven escritor Emilio Renzi, autor de un libro basado en los fragmentos de una historia familiar, recibe una carta de su tío Marcelo Maggi –el protagonista de esa trama– para contarle su versión de los hechos. A partir de esto, Piglia construye una fragmentaria novela de epístolas entre Renzi y Maggi. Este, autoconfinado en Concordia, subsiste como profesor de historia y vive obsesionado por la reconstrucción de la ambigua vida de Enrique Ossorio, antepasado de su ex mujer, fundador del Salón Literario, amigo de Alberdi, secretario de Rosas a quien traicionó por la causa de la libertad, suicida en el exilio tras haber comprado latifundios con el oro encontrado en Norteamérica. Ossorio pretende escribir una novela anticipatoria sobre el hallazgo de documentos de la Argentina del '79, que le expliquen su presente rosista. A la vez, para Maggi, el pasado de Ossorio sirve "para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí": las épocas se iluminan recíprocamente. Renzi y Maggi, un escritor y un historiador marginales, reunidos en torno de Ossorio, son propuestos como clave para discernir la nación: "Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en una vida tan *excéntrica*", dirá Maggi. El texto ofrece una contra-versión del discurso del poder; da voz a los silenciados de los '70. Por eso, proliferan los personajes en el exilio, valorado como condición privilegiada para relatar. El temido exilio es "como un largo insomnio": exacerba la lucidez. Un tal Arocena intercepta cartas de ambos siglos, que van y vienen entre Argentina, Venezuela, Estados Unidos: "nadie entiende qué seguís haciendo vos ahí. A veces (...) pienso que somos la generación del '37. Perdidos en la diáspora" –escribe un desterrado actual, anulando el tiempo–. En esas escrituras, el oblicuo represor busca obsesivamente mensajes cifrados, desatando una lectura paranoica. En la segunda parte, un amigo de Maggi, el polaco Tardewski –un intelectual desterrado que ha escapado de la guerra europea– recibe a Emilio en Concordia. El historiador ausente ha prometido


Ricardo Piglia

regresar para ese día, pero tras una noche de espera y búsqueda, se sugiere que nunca aparecerá. A lo largo de las horas se desgrana una larga charla que le sirve a Piglia para reconstruir el canon de las letras argentinas –Borges clausura la literatura del siglo XIX; Arlt abre la de la modernidad– y proponer una filosofía de la historia que explique los males locales. La vida de este polaco, especie de "doble" del escritor Gombrowicz, que ha roto los vínculos con la cultura hegemónica, que ha abominado del elenco de falsas estrellas de los círculos filosóficos de esta periferia del mundo –"Ortiga" y Gasset, Keyserling, Victoria Ocampo– erige como modelo ético y estético de intelectual, en el marco del Proceso, al que elige alejarse de su patria, de su lengua y de la fama, para ser fiel a sí mismo. Tardewski es quien enuncia la hipótesis de que toda literatura es "de anticipación" porque prevé el porvenir. La prueba está en una insólita investigación hecha por él mismo: Hitler, fugado en Praga para evadir el servicio militar, habría conocido a Kafka en el café Arco, reducto de artistas y bohemios, ante quien habría expuesto los sueños dementes que años después sistematizaría en *Mi lucha.* En su correspondencia, Kafka alude a un "extraño hombrecito que dice ser pintor y que se ha fugado de Viena por un motivo oscuro. Se llama Adolf". En uno de sus borradores, se dirige a un tal "A": "...estoy sobre ascuas por oírlo todo de usted. Porque lo que usted planea es tan atroz que sólo al oírlo puedo disimular mi terror". Kafka es, para Tardewski, "el que sabe oír" y, así, puede reconstruir esa "utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria", en su novela *El Proceso* que, descripta por Piglia a través de Tardewski, es también el Proceso militar argentino: "Desde que Kafka escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el nombre de los que fueron arrastrados a morir *como un perro*, igual que Joseph K., es legión". Cuando, en 1924, Hitler dicta *Mi lucha* a sus subordinados, no sabe que ya había sido escrito por aquel jovencito que, en Praga, "estaba atento al murmullo de la historia". El contrapunto entre un Hitler que "dicta" a viva voz su plan de dominio y un Kafka, moribundo y ya sin voz, es una metáfora de la historia desquiciada de 1976 en que se oponen los gritos militares a la mudez de los que saben oír y no pueden hablar. "Los escritores verdaderamente grandes son aquellos que enfrentan siempre la imposibilidad casi absoluta de escribir", supo Kafka, según *Respiración artificial.* Con esta afirmación, Piglia se valida a sí mismo como autor ya que en su novela se ha propuesto "Hablar de lo indecible"; de esa "frontera donde están las alambradas del lenguaje". Kafka es, en el texto, el poeta por antonomasia: el equilibrista que camina, "descalzo, solo allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado". La literatura es un riesgo pero también un mecanismo de respiración artificial en medio de una pesadilla. Así lo habría entendido Kafka, enfermo sin pulmones, cuando se levantaba a crear, día tras día. La conversación insomne entre Maggi y Tardewski ha servido también para no hablar del ausente: sobre él no hay nada que se pueda decir; ha pasado a estar del otro lado de la alambrada del lenguaje. Si en *Respiración artificial* hay una historia, es la de un reencuentro y una herencia que tienen como materia prima la patria y la escritura. El desenlace, transcripción de una carta del suicida Ossorio, hace una alusión tremenda al presente, ya que va dirigida "al que encuentre mi cadáver". A pesar de la ausencia de los cuerpos, haber escrito siempre es una salvación. Por eso, cuando termina la novela, "está clareando. Pronto va a amanecer".

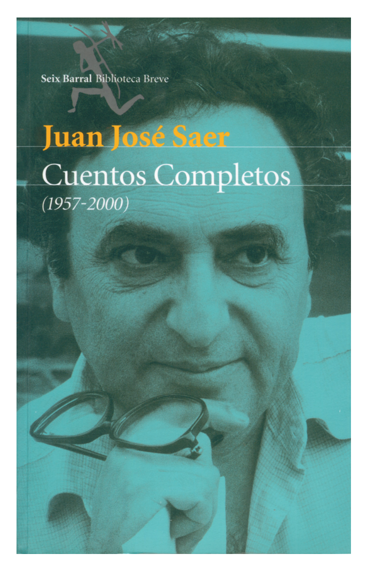


Tapas de *Nadie nada nunca* y *Las nubes*, de Juan José Saer

Con los ojos abiertos

"Nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía", contestaba Juan José Saer a una pregunta de María Teresa Gramuglio en 1984. Desde 1968, cuando se fue a Francia –becado por esa nación– hasta junio de 2005, cuando falleció, Saer radicó en París. Aunque su biografía cuenta con hechos como los de que abandonó la carrera de Derecho; que escribió en el periódico *El Litoral* de Santa Fe, medio de comunicación principal para el grupo "Adverbio", liderado por Juan L. Ortiz; que fue profesor en el Instituto de Cinematografía de Rosario, es significativo que en su propia síntesis autobiográfica ante Gramuglio el autor seleccione los lugares en los que ha vivido: el tratamiento que Saer hace de la dimensión espacial confiere identidad a su narrativa, la singulariza. Serodino, por ejemplo, es una pequeña comuna ribereña, agrícola, de la que Saer se sentía orgulloso –según declaró en una entrevista de Eliseo Álvarez– "por una referencia que Darwin da cuando dice que a 40 kilómetros al noroeste de Rosario se encuentra el lugar más chato, la llanura más chata que debe de existir sobre la tierra. Ahí está Serodino, fundado hacia 1890 por un inmigrante suizo italiano. Darwin dijo eso cien años antes de mi nacimiento y cuando yo lo leía, revivía experiencias personales". La llanura y las costas del litoral argentino constituyen una recurrencia de los relatos de Saer, pero no solamente como un lugar en el que transcurren los hechos, sino también en el rango de cuestión importante en las reflexiones de sus personajes o de exterioridad moldeada por los sentimientos y las percepciones de sus protagonistas. Así en *La mayor*, colección de narraciones breves que Saer llamó "argumentos" y que escribió entre 1969 y 1975, hay una "Discusión sobre el término zona" en la que se objeta a uno que, pronto a irse a Europa, "dice que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona". Con descripciones se sostiene que no hay rasgos exclusivos de la costa o la pampa gringa ni límites precisos entre ellas. Entonces, "cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones". En 1960, Saer publicó *En la zona*, serie de cuentos que había escrito entre 1957 y 1960, y los organizó en dos partes, "Zona de puerto" y "Más al centro"; en 1966, a otra serie de relatos breves (que exponen visiones de lugares y de cuerpos –a través de los vidrios de un baño, por caso– y de temas como la escritura de poesía) los reunió en un libro al que llamó *Unidad de lugar*; *El limonero real* (novela, 1974) indaga un fin de año ensombrecido por la muerte de un hijo y transcurrido entre costa, canoas y lluvias del litoral; en 1993, el autor produjo un ensayo sobre Argentina y lo tituló *El río sin orillas*. Estos pocos ejemplos pueden bastar para sugerir el lugar que tiene el espacio en los textos de Saer, que trascienden intentos de clasificarlos en dos tipos con parámetros "ambientales": los de la "etapa argentina" se han caracterizado como más realistas; los de la europea, más influidos por el objetivismo que se impuso en Francia y cuyo dogmatismo teórico (no tanto sus novelas) Saer supo criticar ("Notas sobre el *nouveau roman*", en *El concepto de ficción*, ensayos, 1997). En *Diálogo*, colección de conversaciones con Saer y Piglia que realizó entre 1990 y 1995 la Universidad Nacional del Litoral, el segundo explica que Saer es parte de la tradición que se debate entre una regionalista (afincada en un espacio más nítidamente situado que la nación) y la cultura mundial: "En el cruce del lugar local con la gran metrópolis extranjera (sin pasar por Buenos Aires) es preciso leer su poética. (...) Saer trabaja, entonces, en la línea de Faulkner, un

universo que vive y se modifica, una saga narrativa definida espacialmente: en la zona el tiempo fluye. (...) Para Saer, narrar es, antes que nada, delimitar un espacio y una voz". Esa tensión es uno de los rasgos que justifican la comparación de la obra del santafesino con la de Borges, tópico de la crítica alimentado por las reflexiones de Saer, quien reconoce en aquel al "maestro de todos los escritores que le son posteriores", pero se propone, al revisarlo, hacer una intervención crítica que desarticule "la religión popular que existe en torno a Borges y que tiene desde luego ciertas causas perfectamente explicables, (pero que) viene sembrando desde hace tres décadas una triste confusión", como la del "escaso interés que despertaba en él la política" ("Borges como problema", en *La narración-objeto*, ensayos, 1999). La política es algo que, a nivel nacional e internacional, en el presente y el pasado, Saer nunca pierde de vista. *Nadie, nada, nunca* (novela, 1980), por ejemplo, relata un asesinato extendido de equinos, metáfora directa de la violencia que asoló el país en la última dictadura; crímenes, torturas, desapariciones, rumores que se dispersan en el lugar de los hechos y en el exterior son constantes y las alusiones al ambiente del Proceso pululan directas: "¿no habían visto por casualidad un grupo



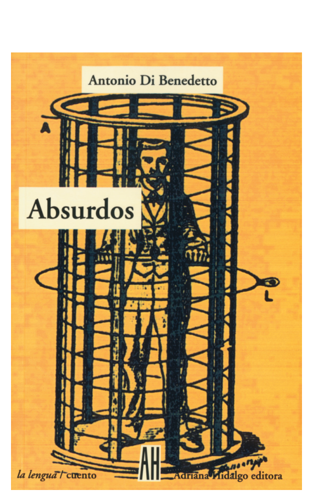
Tapa de *Cuentos Completos,* de Juan José Saer

de individuos, vestidos como Fidel Castro, con una ametralladora en la mano? Si los llegaban a ver, no debían dejar de avisar lo más pronto posible al Comando Operativo". *Glosa* (novela, 1986) incluye historias de diferentes clases de militantes (el que puede huir del país, el que se suicida para no delatar); partes de *Glosa* se retoman en *Lo imborrable* (1993) y *La pesquisa* (novela, 1994). En aquella, un personaje escritor que suele leerse como *alter ego* de Saer y reaparece en diferentes textos suyos (como otros de sus seres ficcionales) para dar pie a comentarios sobre libros, la escritura o los discursos, Tomatis, describe con crudezas lo que otros designan figuradamente, en una operación que invierte los eufemismos y los silencios que caracterizan los discursos en épocas de tiranías: "De alguien a quien, por ejemplo, en algún baldío, una mañana, encuentran castrado, con sus propios testículos en la boca, y el cuerpo agujereado de balas, mostrando signos evidentes de tormento, se dice con discreción sublime que tuvo problemas". En otros casos, la historia que reelabora la escritura de Saer no es la inmediata sino la de un pasado más remoto, como en *El entenado* (1983), relato del que hay un germen en una anécdota contada durante una caminata por un personaje de *La vuelta completa* (novela, 1966); en *Las nubes* (novela, 1997) las acciones se remontan a la historia argentina anterior a las invasiones inglesas y toma aires de épica literaria desde las primeras páginas, en las que Tomatis anuncia a un amigo en París que le llegará un manuscrito del que se discute si es "documento auténtico" del pasado o una ficción que proyecta el presente en tiempos pretéritos. La cuestión principal es que, en relatos o en ensayos, Saer suele otorgar a su reflexión sobre las experiencias (individuales o colectivas) una visión más amplia que la realista, la testimonial o la denunciante. Al describir lugares y hechos (con frecuencia, narrados más de una vez en un mismo libro, desde diferentes puntos de vista, a través de la voz de diversos personajes o a partir de distintos puntos de la historia, como sucede por caso en *Cicatrices*, (novela, 1969), Saer aborda generalmente cuestiones ligadas a la literatura como la inevitable, y desconfiable, capacidad de representación de la "realidad" que tiene el lenguaje, o la caducidad de géneros como la novela –distinguida de la narración, que entiende como "una función inherente al espíritu humano"–.

La fragmentación de la narrativa de Saer (por las digresiones que interrumpen sus historias; por la intertextualidad entre diferentes obras suyas, por la presentación de un mismo tema con variaciones) produce la impresión de una totalidad planeada por el escritor desde sus inicios.

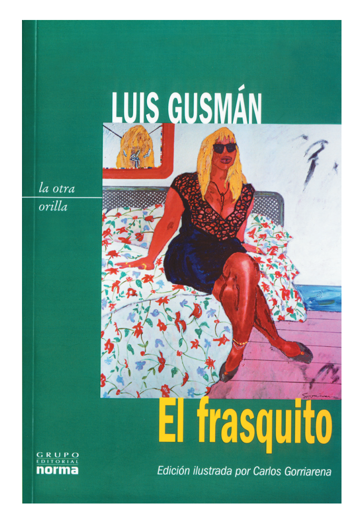
El regreso del desaparecido

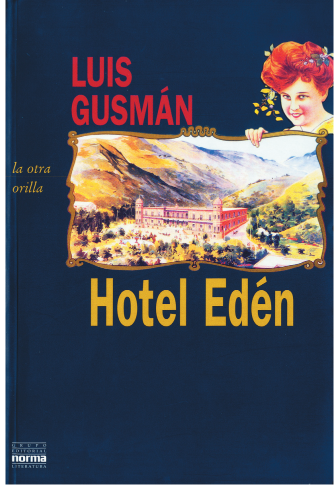
Saer mencionó, en una entrevista de Mempo Giardinelli, a Antonio Di Benedetto como uno de sus modelos de escritura y lo encomió en artículos de *El concepto de ficción,* que critican "los grandes éxitos de librería (...), la feria de ilusiones que nos lo escamoteaba" al autor de *Zama*. El elogio se asienta en una amistad, de la que no deben haber excluido coincidencias en sus proyectos literarios, como las que justificaron las asociaciones de las narrativas de ambos con el objetivismo. Las décadas del '70 y del '80, signadas por el secuestro en 1976, comprenden reediciones de textos suyos que Di Benedetto reescribió y publicaciones de otros inéditos. *El pentágono*, de 1955, se volvió *Annabella. Novela en forma de cuentos* en 1974: "las modificaciones intentan perfeccionar la transmisión de ideas y lograr un lenguaje cada vez más depurado y riguroso", explica Jimena Néspolo. Un ejemplo sintético de los cambios es el de "Primer desalojo, año 1788; segundo desalojo, año 1951", que pasó a titularse "El desalojado manso" y fue adelantado en la serie de relatos que conforman *Annabella*: la suerte circular de los longevos o inmortales queda clara en el relato (el narrador personaje es expulsado por otro primero del lecho de su esposa y después de un club que el narrador fundó) sin los detalles temporales de la primera versión. *Absurdos* (1978) es uno de los libros con los que Di Benedetto intenta rehacer su carrera literaria después: en España, exiliado, sin amigos ni familia, sin empleo, propiedades o biblioteca propia, tiene que volver a ganarse un lugar. Es probable que esta sea una de las razones por las cuales en *Caballo en el salitral* (antología publicada en Barcelona, en 1981) se incluye un cuento de *Absurdos*, "Aballay", con cartas de elogioso reconocimiento de ese relato, firmadas por argentinos de la talla de Borges y Cortázar. La historia trata la conversión de un gaucho en una especie de anacoreta que pretende purificarse en una peregrinación que lo obligará a montar su caballo de por vida. Borges le elogia la capacidad de "evitar victoriosamente los riesgos arqueológicos de una ficción que ocurre en otro tiempo"; Cortázar, el "juego óptico alucinante: el personaje se sitúa en el tiempo mental y místico de los estilitas y el autor en el tiempo del personaje, la pampa argentina del siglo XIX". La ambigüedad temporal del relato, que adquiere dimensiones míticas, permite proyectar en él identidades de errabundos de diferentes épocas y la lectura de Cortázar asienta la posibilidad: en "Aballay", "se retrocede hacia adelante, hacia cada uno de nosotros mismos con nuestras culpas y nuestras muertes, con la esperanza de un rescate que hace del gaucho Aballay uno de tantos argentinos de hoy". La ubicación en regiones distanciadas de metrópolis como Buenos Aires, la narración de viajes y la concentración en la descripción de lugares, el trabajo con variedades de la lengua que hacen errar los sentidos de las palabras y evidencian lo incapturable que es la realidad, son algunos de los puntos de contacto que se han distinguido entre la "zona saeriana" y la "zamaniana": en la producción más tardía de Di Benedetto se distinguen los logros que el autor alcanzó en su novela de 1955. La búsqueda de ecos de *Zama* en las obras posteriores del escritor probablemente tiene que ver con el juicio crítico de que *Cuentos del exilio* (1983) y *Sombras, nada más...* (1986) no producen novedades estéticas. Pero Di Benedetto fue capaz de contar la experiencia autobiográfica de sus últimos tiempos, rescatando en sus postreros libros metáforas de los precedentes, señalando la serie de espacios por las que peregrinan los expulsados, difuminando la referencia al presente al compararlos con Adán y Eva, sin dejar de experimentar literariamente, esta vez con textos clásicos de la tradición judeo-cristiana, o de reflexionar sobre las dificultades de la escritura.





Tapas de *Absurdos* y *Ël pentágono,* de Antonio Di Benedetto





Tapas de *El frasquito* y *Hotel Edén,* de Luis Gusmán

Los cuerpos de los hombres y las letras

La literatura de Luis Gusmán (Buenos Aires, 1944) abunda obsesivamente en la representación de cuerpos variados o de restos corporales o en dobles de cuerpos. *El frasquito*, novela de 1973 que fue prohibida con la justificación del escándalo a la moral dominante, reconstruye el asesinato de un joven, del cual es acusado su mellizo, que es el narrador. Este elude esa historia con digresiones sobre incestos o con anécdotas como la de un tanguero frustrado que regala a su amante semen propio en un tubo de ensayo. *Brillos*, novela de 1975, relata la muerte del padre y el nuevo casamiento de la madre, mientras el hijo le describe al progenitor fallecido, invocándolo, cómo se han cumplido los ritos fúnebres con su cadáver. *Cuerpo velado*, novela de 1978, se puebla abigarradamente de muertes, velatorios, cementerios, autopsias, enfermedad y necrofilia que se desplaza a la gélida rigidez de las estatuas funerarias. *La rueda de Virgilio*, especie de autobiografía del escritor elaborada en 1988, se configura como un reconocimiento de “un pasado textual o si se quiere un cementerio de obras” anteriores del artista, según Nicolás Rosa. En *Villa*, novela de 1996, de un médico que confiesa las atrocidades contra cuerpos de otros en las que ha participado, se percibe que lo único que le queda de médico es el cuerpo de su letra. Gusmán mezcla la novela policial, que organiza la constante narración de violaciones, asesinatos u otras especies de crímenes, con el discurso psicoanalítico que indaga los deseos prohibidos por la ley social; combina la “alta literatura” que se alude en las citas de Arlt, Borges, O. Lamborghini, Kafka, Dostoievsky y otros, con la “baja cultura” en las reproducciones más o menos veladas de tangos, chistes obscenos, rezos populares o conjuros de brujas y chismes de peluqueras. A ese *collage* se suma la alternancia reiterada entre sentidos literales y figurados de las palabras: por caso, en la novela *En el corazón de junio*, de 1983, se hilan historias que parecen inconexas sobre hechos, ficcionales o no, que han transcurrido en el “corazón” de ese mes, a mediados de él: el 16 de junio que relata Joyce en su novela *Ulysses*; el 16 de junio de la Revolución Libertadora. *En el corazón de junio* conecta también historias de corazones que no son de calendario: la muerte de Wilcock por causas cardíacas; la indagación de un trasplantado del corazón que quiere obtener información sobre el funcionario donante y que, a falta de ella, lee textos literarios cuyos títulos contengan la palabra “corazón”, como *Un corazón simple* de Flaubert. El lector real puede desorientarse frente a la complejidad de Gusmán, pero los lectores ficcionales de sus historias se proponen como instrucciones veladas de lectura que ayudan a organizar estrategias de interpretación de los mensajes cifrados. La historia del trasplantado, por ejemplo, se titula “El hombre de los gansos” y remite lúdicamente al autor, se traduce al inglés en la frase “Goose man” que, al ser pronunciada, se identifica con el apellido “Gusmán”; el trasplantado busca información porque presiente que el donante ha cometido maldades que persisten en el corazón recibido y, al no poder recurrir a archivos oficiales, rastrea datos que parecen insignificantes en los libros literarios, que resultan inconexos o desligados de la intención explícita o dominante de sus autores. Si el lector real de Gusmán sigue esa instrucción de lectura puede reconocer descripciones literales de hechos brutales, como la de que “los cuerpos caían desde el aire y atravesaban el color del río”. La dispersión de esas frases en un discurso ambiguo, confuso, constituye parte de una poética de elusión que apunta a despistar a la censura y que se ofrece como claves cifradas para un lector cómplice. Gusmán recupera esa historia velada en cuentos y novelas posteriores, como *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002), pero la narra en una democracia que lo enfrenta a estilos más literales, que ya no evitan la censura sino la crónica detallista.


Alberto Laiseca

El terror mediatizado

"Un amigo escritor insiste en que la literatura ya no sirve absolutamente para nada, que hemos sido completamente superados por el cine, los medios audiovisuales y lo único que cabe hacer es una epopeya del lenguaje. No quiero que mi amigo tenga razón y voy a seguir hasta el fin de los tiempos empecinado en la eficacia de la literatura, peleando por el triunfo de la voluntad", asegura Alberto Laiseca (Rosario, 1941), en una entrevista de Graciela Speranza. Inauguró su carrera de escritor en 1976, con un policial, *Su turno para morir*, y hoy narra cuentos de terror como los de Poe en un programa de televisión por cable, cuya cámara se sumerge en la oscuridad interrumpida por la figura del escritor para focalizar su rostro, su boca con sonrisas irónicas, su bigote enorme y amarillento por los cigarrillos que consume y que marcan la duración de sus relatos. A la novela inaugural de su carrera literaria, por la cual Laiseca abandonó sus estudios de ingeniería, le siguió otra, *Aventuras de un novelista atonal* (1982), que despliega un realismo próximo a la autobiografía testimonial, al describir las penurias del provinciano de pocos recursos que en Buenos Aires tiene que vivir hacinado en pensiones ruinosas. La humillación que resulta de experiencias como esa se matiza con ironías que se despliegan en la identificación de las grietas de las paredes de la pensión con las de la casa Usher (la del cuento de terror de Poe); los diálogos cotidianos con la dueña de pensión combinan los parlamentos "reales", que intercambian ella y el escritor pobre, y los que este imagina de la vieja bruja que se oculta detrás del aspecto maternal de la mujer, negociante inescrupulosa. El realismo de Laiseca procede por hipérbole, es un realismo "delirante", como el mismo autor reconoce. Explica la gestación de la saga de *Los Soria* (1998), historia de una familia a través de tres dictaduras ("Tecnocracia", "Soria" y "Unión Soviética"): "Casi siempre tenía problemas de convivencia con los tipos con los que compartía habitaciones (...). Con los que peor me llevé fue con dos hermanos: Juan Carlos y Luis Soria. Sufrí tanto, pero tanto con esta gente que la única manera de librarme de ellos (de sus fantasmas) fue escribir un libro de mil doscientas páginas", que extiende –por ejemplo– la descripción de un cruce de río por tres páginas que resumen, según declara el autor que subraya espectacularmente sus "delirios", la lectura del libro *Pasaje de un curso de agua en presencia del enemigo*. A través de los excesos de las historias contadas y del estilo, Laiseca destaca que "en *Los Soria*, el tema central es la humanización del dictador". Otras obras suyas no se inspiran en una realidad inmediata, sino en historias desconocidas –por estar poco documentadas– y remotas en el tiempo o en el espacio; así, por ejemplo, en *La hija de Kheops* (1989) y *La mujer en la muralla* (1990). La lejanía de esos relatos, que podría sugerir evasión, se desmorona con el lenguaje, con frases que aproximan el antiguo Egipto o el distante Oriente a la Argentina más próxima: "Para un taoísta no hay nada peor que otro taoísta". Otra estrategia que mina una noción simplista y tranquilizante del realismo es la de incluir cálculos científicos en sus relatos literarios, por ejemplo, "cuántos electrones o átomos caben en un año luz cúbico": "El mayor de los delirios es que esos cálculos sean correctos. Con ese realismo delirante que es mi estilo, con todos esos cálculos absurdos, en verdad, no hago otra cosa que ponerme a la altura del universo, porque el universo es realista delirante". Ese delirio realista, que derriba tópicos automatizados (como los del artista desinteresado del dinero), con historias que parecen caóticas, contrasta con un estilo cuidado precisamente, como corresponde a uno de los oficios del autor: el de corrector de pruebas que supo ser en *La Razón*.

Los que vieron la zarza
de Liliana Heker

Zona de clivaje

Liliana Heker (Buenos Aires, 1943) inicia su carrera literaria en *El grillo de papel*, con Abelardo Castillo. En el marco de los '60, su primer libro de cuentos, *Los que vieron la zarza* (1966), la presenta como cuentista mujer, en un campo casi monopolizado por varones. En 1961, funda y dirige con Castillo la revista *El Escarabajo de Oro* (1961-1974), que tuvo entre sus colaboradores a los más destacados intelectuales del país. Y, durante el Proceso, se hizo cargo, junto a Castillo y Sylvia Iparraguirre, de *El Ornitorrinco* (1977-1985), donde entabló debates políticos y literarios. Paralelamente, fue produciendo su obra cuentística: *Acuario* (1972), *Un resplandor que se apagó en el mundo* (1977) y *Las peras del mal* (1982), reeditados conjuntamente, en 1991, como *Los bordes de lo real*. A ellos se suma, en 2001, *La crueldad de la vida*. *Zona de clivaje* (1987) y *El fin de la historia* (1996) conforman su labor como novelista. Los cuentos recurren a géneros y técnicas heterogéneos: el realismo psicológico –"Don Juan de la casa blanca" trata la relación entre un hombre alcohólico y su mujer "que no puede entrar en su mundo y tampoco mirarlo de afuera" y por ello oscila entre la angustia, la alegría, la comprensión y la decepción–; el relato de iniciación –"Un resplandor que se apagó en el mundo" cuenta la pérdida de la inocencia de un niño que, por una ventana, ve una imagen opuesta a la angelical que él se ha fabricado de la joven que ama–; lo siniestro como fisura de lo cotidiano –en los textos de *La crueldad de la vida*–. *Zona de clivaje* cuenta dos historias: la de la extensa relación amorosa y posterior ruptura entre Isabel y Alfredo; la nueva etapa que se abre para la mujer, a partir del fin de ese vínculo. En la adultez, Isabel se encuentra consigo misma y con la potencia de escribir su propia vida. Así, la segunda historia consiste en el relato del proceso de escritura por el cual la protagonista refiere su autobiografía. El título, proveniente de las ciencias físicas, es el punto débil de un cristal, por donde se quiebra porque allí los átomos se hallan menos cohesionados. El "clivaje" de la pareja es la génesis de la Isabel escritora. A menudo ha sido leída como "novela de género", en tanto haberse independizado de lo masculino posibilita el autoconocimiento de Isabel y la escritura del "yo". Heker, sin embargo, reniega de la llamada "literatura femenina": "Creo que no hay un común denominador que separa a la literatura femenina de la literatura porque justamente lo que caracteriza a la literatura es la singularidad de cada texto. (...) todos esos subconjuntos tienen finalidades extraliterarias. (...) Tampoco creo que lo femenino y lo masculino sean categorías totalmente rígidas". Pero su novela más ambiciosa y polémica es *El fin de la historia*, título que juega con el del famoso libro homónimo de Francis Fukuyama, donde se proclama la muerte de la confianza en los grandes relatos modificadores de la historia. Diana Glass, espejo ficcional de la autora, escribe la historia de su amiga Leonora, una guerrillera "chupada" en la ESMA, que traiciona a sus compañeros para evitar la tortura: "–Mejor hablá cuanto antes, no dejés que te destruyan. A mí al principio me hicieron pedazos, ¿y para qué sirvió? (...) Un día no aguanté más y canté todo lo que sabía. Les sirvió, eso es lo bueno, no sé si sabés que yo tenía las claves para las citas. (...) Los que tengan que caer van a caer porque si no cantás vos va a cantar otro, esa es toda la filosofía". La novela desató fuertes debates ante los cuales la autora afirma que "las respuestas consensuadas no necesitan de la literatura" y que esta "aviesamente buscará comprobar que, enquistadas en el horror, (...) hay historias privadas (...) resbaladizas que apenas uno se acerca a ellas, parecen darse vuelta".

Ni héroes ni mártires

María Inés González

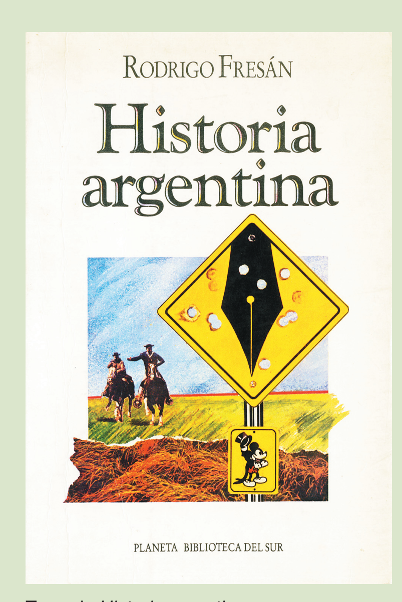
Cuando el Proceso llegó a su fin, dejó, entre sus victorias, una fractura entre escritores, científicos y artistas, quienes se enfrentaron en torno del compromiso ético del intelectual que decide irse o quedarse en un sistema autoritario. Esto implicó blanquear distintas definiciones de "exilio": alejamiento corporal de patria y lengua de origen, o bien "exilio interno" de un modelo o gobierno, sin que mediara distancia física. La democracia creó instancias de debate público sobre la cuestión, como la que organizó, en 1984, Saúl Sosnowski, en Estados Unidos, a donde acudieron Sarlo y Jitrik; o las jornadas en el Centro Cultural "General San Martín", de las que participaron Soriano, Rozitchner y Altamirano. En verdad, estos encuentros fueron corolario de polémicas escritas que ya se habían hecho oír durante el régimen: la primera había sido disparada por un artículo de Luis Gregorich, "La literatura dividida", donde explicitaba una dicotomía entre "los que se fueron" y "los que se quedaron". Minimizaba lo producido afuera y, valiéndose de que Borges, Bioy, S. Ocampo o Mujica Lainez seguían en el país, afirmaba insidiosamente que el único escritor relevante en el exterior era Cortázar. Entre 1978 y 1980, una dura contienda verbal se produjo entre Cortázar y Heker, en *El Ornitorrinco.* Él, desde una posición de suficiencia casi paternalista; ella, desde el lugar de joven rebelde contra un padre literario, tocaron los núcleos de tensión que, años después, seguirían aún por resolverse. El artículo de Cortázar que origina el enfrentamiento –"América latina: exilio y literatura", en revista *Eco* (1978)–, atribuye a los intelectuales argentinos en el exterior la marca de estar "condenados fatalmente a vivir lejos de la patria" y, a los radicados en la Argentina, la categoría de "mártires o muertos en vida". En "Exilio y literatura. Polémica con Cortázar" (1980), Heker invalida esa partición y las consecuencias que para el célebre escritor implica: "La desvinculación con el proceso cultural argentino o la parálisis producida por un medio adverso". Heker reafirma que "los intelectuales, los artistas, tenemos un papel que cumplir" y que "la función que nos corresponde no la vamos a dejar en manos de otros". Incluso le cuestiona con sarcasmo las galas de falso exiliado político con que se viste, en tanto no se fue acuciado por persecución política sino por la escasa armonía de los bombos peronistas que distraían sus audiciones musicales de Bartok. Amonesta la comodidad europea desde la que "predica un éxodo masivo" y desde la que lamenta el corte del puente con los lectores de una patria a la que, a pesar de tener lejos por más de 25 años, volvió una sola vez de visita: "No aceptamos, de París, la moda de nuestra muerte. Es la vida, nuestra vida, y el deber de vivirla en libertad lo que nos toca defender. Por eso nos quedamos acá, y por eso escribimos". Cortázar le recrimina no denunciar la causa central del exilio –"(ya sé que no podés hacerlo, pero entonces no habría que tocar el tema públicamente y con fines polémicos)"–: "la imposibilidad de seguir diciendo lo que creían su deber decir". El ejemplo que da es demoledor: "Cuando un Rodolfo Walsh lo dijo, lo eliminaron cínicamente al otro día". El "país atrozmente empobrecido en el plano cultural" de Cortázar obtiene, a cambio, una larga lista de artistas que resisten en él: Manauta, Tejada Gómez, Blaisten, Castillo, Lastra, Martini, J. J. Hernández, Piglia, Fogwill, Orozco, Cossa, Halac, Pavlovsky, Gambaro, Viale, Sarlo, Pezzoni, Romano, Kovadloff, Berni, Carlos Alonso, entre otros. Cierra, irónicamente: "¿Cuáles obras de cuáles autores serían consideradas por usted 'arte por el arte'?" Quizás la frase más lúcida haya sido esta de Cortázar, que él mismo desdice con su actitud: "Discutir estas cosas entre nosotros es perder un tiempo que no pierden los que nos barren y nos aplastan".



Julio Cortázar
y Liliana Heker

La travesía de la escritura

Los escritores de los '90, hijos de la generación militante, sufrieron a menudo señales indelebles en la escritura y en la vida, que a veces han intentado desdibujar, mezclándolas con productos de la posmodernidad. Exiliados desde pequeños, reinterpretaron en sus textos una historia que era ajena y, a la vez, propia. Es el caso de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), actualmente residente en Barcelona: "Cuando yo empecé a escribir *Historia argentina* (su primer libro, de relatos, 1991) lo hice casi como un desafío a mí mismo, porque por una cuestión de formación (pasé mi adolescencia en Venezuela) me costaba enormemente pensar en cuentos que pudieran transcurrir en la Argentina". Acudiendo a un distanciamiento paródico, Fresán ausculta la historia nacional con materiales de descarte de la cultura mediática de fin de siglo, configura hitos –la Guerra de Malvinas, por ejemplo– apelando al humor negro; "banaliza" el horror. Sus elecciones estéticas son la narrativa inglesa y norteamericana posterior a los '60, los comics, el cine de masas y los dispositivos tecnológicos que reproducen imagen y sonido. Sus personajes mitigan las situaciones límite a las que se enfrentan, evadiéndose hacia la ficción, deslizándose hacia sueños o pesadillas; metamorfoseándose imaginariamente en Corto Maltés o Superman. El principio compositivo del libro es el de la *novela atomizada* –conjunto de cuentos que se interconectan por la reaparición de personajes o *leitmotiv*–, preconizada por Scott Fitzgerald, John Cheever o Kurt Vonnegut Jr.



Tapa de *Historia argentina*, de Rodrigo Fresán

El ritmo de las frases imita el de la interpretación de las *Variaciones Goldberg* de Bach –la misma aria con diversas variantes– a la manera vertiginosa del músico canadiense Glenn Gould quien, sin embargo, exponía las distintas voces con total nitidez. El cuento "Histeria argentina" da una pista de lectura del libro: tomarse la historia y el psicoanálisis con humor. "El lado de afuera" narra la biografía ficticia de un montonero vendido que, años después, termina tomando helado en Disneyworld. En "La situación geográfica", un escritor ve formarse en la pantalla de su computadora el mapa y la historia de Argentina. Escéptico frente a la idea de que la escritura de ficción pueda reformular la historia, decide borrar la memoria de la máquina –y la propia–. Pero el que desaparece es el país real y solo quedan las ficciones. "La vocación literaria" cierra el conjunto con una anécdota que Fresán confiesa absolutamente autobiográfica: se vale de la figura de un conferencista en Iowa que narra la historia de sí mismo, niño –"el hijo que quería ser escritor cuando fuera grande"–, para reflexionar sobre una experiencia traumática vivida en su infancia, cuando fue secuestrado por "Cable Pelado" y "Mocasín", miembros de la "Triple A", y liberado a cambio de que se entregaran sus padres, quienes tiempo después serían excarcelados con la condición de que abandonasen el país. La espera para viajar al extranjero a reencontrarse con su familia genera en el niño pesadillas recurrentes, donde es el único sobreviviente de un accidente aéreo que lo hace desembocar en "un infinito de árboles sin nombre que ha esperado durante siglos la llegada de un hombre voluntarioso que los bautice y los haga reales para el resto de los hombres": la literatura. Los libros de cuentos *Vidas de santos* (1993) y *Trabajos manuales* (1994); las novelas *Esperanto* (1995), *La velocidad de las cosas* (1998), *Mantra* (2001) y *Jardines de Kengsington* (2004), junto con su labor periodística en *Página/12* y periódicos del exterior completan su obra. "Mi narrativa (...) no está apoyada sobre la compulsión militante o la búsqueda y hallazgo de una utopía. (...), no me interesa repetir lo que algunos de mis mayores ya hicieron. (...) Cuando me reprochan mi escasa participación política, yo digo que a mí me secuestraron a los diez años y me canjearon por mi madre. Y con eso ya cumplí."

Antología

“2
(...) (Joyce, dijo Tardewski, es) “...un malabarista, dijo. Alguien que hace juegos de palabras como otros hacen juegos de manos. Kafka, en cambio, es el equilibrista que camina en el aire, sin red, y arriesga la vida tratando de mantener el equilibrio, moviendo un pie y después muy lentamente el otro pie, sobre el alambre tenso de su lenguaje. Kafka, en cambio, no era diestro, era torpe y se convirtió en un experto de su propia torpeza. Joyce lleva un estandarte que dice: Soy aquel que supera todos los obstáculos, mientras que Kafka escribe en un block y guarda y guarda en un bolsillo de su chaqueta abotonada esta inscripción: Soy aquel a quien todos los obstáculos superan. Kafka ha dicho, dice Tardewski: Enfrento la imposibilidad de no escribir, la de escribir en alemán, la de escribir en otro idioma, a lo cual se podría agregar casi una cuarta imposibilidad: la de escribir. Esa cuarta imposibilidad era, para él, la suprema tentación.
(...) Pero a la vez, supo mejor que nadie que los escritores verdaderamente grandes son aquellos que enfrentan siempre la imposibilidad casi absoluta de escribir.
Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? Esa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar. O mejor, dijo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje. Alambre de púas: el equilibrista camina, descalzo, solo allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado.
Hablar de lo indecible es poner en peligro la supervivencia del lenguaje como portador de la verdad del hombre. Riesgo mortal. En *El Castillo* un hombre (Hitler) dicta, se pasea, y dicta, rodeado de sus ayudantes. Las palabras saturadas de mentiras y de horror, dijo Tardewski, no resumen con facilidad la vida.
(...)
¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos de malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para *entrar* en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella.

3
Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el Profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir.
Ya no vendrá esta noche, dijo Tardewski. Tal vez no llegue, el Profesor, esta noche y usted, entonces, por un tiempo quizás no podrá verlo. Eso no tiene importancia, dijo. Solo tiene importancia, dijo, lo que un hombre decide hacer con su vida.
Yo lo admiraba, sabe usted, dijo después. Era imposible conocerlo y no admirarlo. Atraía a los hombres por lo que era mejor en ellos. (...) Y un hombre que es capaz de vivir según ese principio es alguien que merece, también de mí, el cínico, el sofista, todo mi respeto. (...)”

Ricardo Piglia, *Respiración artificial,* Buenos Aires, Sudamericana, 1988. “Segunda Parte. Descartes.”



"(...) El primer caballo, un azulejo, lo habían encontrado en la isla, hacía como ocho meses. Formaba parte de una tropilla bastante numerosa de la que era dueño un hombre de la ciudad, un tal doctor Croce, que la mandaba a pastorear a la isla con el encargado de su propiedad en Rincón Norte. El encargado lo encontró por casualidad, entre unos pastos, y como ya hacía por lo menos quince días que estaba tirado ahí, muerto, los cuervos, las hormigas y los bichos de la isla lo habían puesto a la miseria; casi no quedaba nada de la carnadura y el encargado, que lo reconoció por los restos del pelo todavía adheridos al esqueleto, no se dio cuenta de lo que había pasado hasta que un tiempo después, cuando el asesino empezó a actuar más seguido, volvió al lugar donde ya casi blanqueaba la osamenta y comprobó que el azulejo tenía también un orificio en la sien. Él había pensado al principio que se trataba de un accidente o de una enfermedad fulminante que, en dos o tres días, había volteado al animal, pero cuando volvió a la isla y se acuclilló para observar la osamenta, vio patente al agujero en el cráneo y ya no le quedó ninguna duda. Mandó avisar a su patrón. Para ese entonces toda la costa ya estaba un poco alborotada. La segunda víctima había sido otro azulejo, pero esta vez no en la isla, sino en un campito entre Rincón y Colastiné, del otro lado del camino, para ser exactos atrás de La Toma. Era uno de los dos o tres caballos del Coco, el carnicero, el más joven de todos los que tenía, casi un potrillo, que estaba preparando para hacerlo correr. (...) Los otros caballos miraban la cosa de lejos, y parecía como que no se querían acercar. Estaban asustados. Durante un buen rato, y eso que eran animales mansos, no querían que nadie se les aproximara. Quizás el asesino los había maltratado un poco. Imposible saberlo: lo único cierto era que estaban asustados, aterrorizados más bien, como si hubiesen visto algo esa noche, algo inesperado, terrible, que los hubiese sacado para siempre de su inocencia. Con el azulejo del Coco, las cosas se complicaron. Se pensó en seguida en una venganza. Unos días antes el Coco había sacado a patadas, del almacén con despacho de bebidas que había abierto al lado de la carnicería, a Videla, porque al parecer Videla estaba en copas y no se cansaba de repetir a quien lo quisiera oír que él lo conocía al Coco desde chico y que el Coco, que no había sido nunca nada, había hecho plata robando a los pobres con las libretas de fiado y aprovechándose de los malos tiempos para obligarlos a malvender sus campos y animales. Algo de verdad había en todo eso y, al fin de cuentas, al Coco se le había ido un poco la mano tratándolo a Videla como lo trató, sobre todo si se tiene en cuenta que Videla es un pobre hombre, mucho mayor que el Coco, y que no podía ni estarse parado de borracho. El Coco no hizo la denuncia ni nada, sino que fue derecho del campito al rancho de Videla y lo empezó a maltratar para sacarle la confesión. (...)"

Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000

Bibliografía

AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987.
BALDERSTON, DANIEL, "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán". En: AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
BERG, EDGARDO, *Poéticas en suspenso: Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002.
BRACAMONTE, JORGE, "Lo autobiográfico en la reinvención territorial (sobre un texto 'menor' de Juan José Saer". En: Legaz, María Elena (coord.), *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*, Buenos Aires, Alción, 2000.
CORBATTA, JORGELINA, *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
GRAMUGLIO, MARÍA TERESA, "El lugar de Juan José Saer". En: Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004.
JITRIK, NOÉ, *La vibración del presente*, México, FCE, 1987.
LINK, DANIEL, "Sobre Gusmán, la realidad y sus parientes". En: AA.VV., *Escrito por los otros. Ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*, Buenos Aires, Norma, 2004.
NÉSPOLO, JIMENA, *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
PARCERO, DANIEL Y OTROS, *La Argentina exiliada*, Buenos Aires, CEAL, 1985.
REATI, FERNANDO, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa, 1992.
ROSA, NICOLÁS, "Osvaldo Lamborghini: Política y literatura. Grandeza y Decadencia del Imperio". En: *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003.
SARLO, BEATRIZ, "Coincidencias: 'Villa' de Luis Gusmán", *Punto de vista* nº 54, abril de 1996.
SPERANZA, GRACIELA, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995.

Ilustraciones

Tapa, P. 978, *Pintores argentinos del Siglo XX*, t. 3, Buenos Aires, CEAL, 1981.
P. 979, BALDERSTON, DANIEL; FOSTER, DAVID WILLIAM; HALPERÍN DONGHI, TULIO; MASIELLO, FRANCINE; MORILLO-FROSCH, MARTA Y SARLO, BEATRIZ, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987.
P. 980, PIGLIA, RICARDO, *Prisión perpetua*; *Respiración artificial*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
P. 982, SAER, JUAN JOSÉ, *Nadie nada nunca*; *Las nubes*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994 y 2004.
P. 983, SAER, JUAN JOSÉ, *Cuentos completos,* Buenos Aires Seix Barral, 2004.
P. 984, DI BENEDETTO, ANTONIO, *Absurdos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
P. 984, DI BENEDETTO, ANTONIO, *El pentágono*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
P. 985, GUSMÁN, LUIS, *El frasquito*, Buenos Aires, Norma, 2003.
P. 985, GUSMÁN, LUIS, *Hotel Edén*, Buenos Aires, Norma, 1999.
P. 987, HEKER, LILIANA, *Los que vieron la zarza*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvárez, 1966.
P. 989, FRESÁN, RODRIGO, *Historia argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

Auspicio:



gobBsAs